

Op. Cit.

REVISTA DE ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
A JOURNAL OF ANGLO-AMERICAN STUDIES

II Série, N.º 5: 2016
2nd Series, No. 5: 2016

Citation: Mendes, Ana Cristina. "Cinema *Heritage* e Celebração Crítica do Passado na Pós-modernidade." *Op. Cit.: A JOURNAL OF ANGLO-AMERICAN STUDIES*. 2nd Series, Number 5 (2016). Document 5, Online since November 30, 2016.
URL: <https://sites.google.com/site/opcitapeaa/home>

ISSN 2182-9446
© APEAA and the author

Creative Commons License



This text is under a Creative Commons license: [Attribution-Noncommercial 2.5 Generic](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/)

CINEMA *HERITAGE* E CELEBRAÇÃO CRÍTICA DO PASSADO NA PÓS-MODERNIDADE

Ana Cristina Mendes

Resumo: Dar visibilidade à relação entre património e cinema é o objetivo fundamental deste ensaio. Começamos por problematizar o conceito *heritage*, bem como os discursos e debates que têm surgido em torno deste no contexto da “cultura do património” britânica, para posteriormente apontarmos algumas possibilidades de leitura do cinema *heritage* que têm sustentado uma reconceptualização positiva desta categoria crítica nas últimas décadas. Tem sido recorrente, entre os críticos, a ligação unívoca entre a reconstrução do passado a que assistimos nos filmes *heritage* e as políticas conservadoras britânicas. Concluímos, em primeiro lugar, que será indispensável dissociar o cinema *heritage* do ideário thatcheriano e, em segundo lugar, que tanto a análise contextual como a análise textual são fundamentais para avaliar a celebração (a)crítica da herança cultural britânica nestes filmes.

Palavras-chave: cinema *heritage*; cultura do património; representação; passado; Inglaterra; nostalgia

Abstract: The main purpose of this essay is to highlight the relationship between heritage and cinema. We begin by questioning the concept of “heritage,” as well as related discourses and debates that have arisen in the context of the British “heritage culture,” to then point some reading possibilities of heritage cinema that have sustained a positive reconceptualization of this critical category in recent decades. The unequivocal link between the reconstruction of the past that we witness in heritage films and British conservative policies has been recurrent among critics. We conclude, first, that it is essential to dissociate heritage cinema from Thatcherism and, secondly, that both contextual analysis and textual analysis are fundamental to assess the (a)critical celebration of British cultural heritage in these films.

Keywords: heritage cinema; heritage culture; representation; past; England; nostalgia

Nos primórdios da indústria cinematográfica britânica, de forma a contra-atacar associações consideradas na altura menos eruditas (sendo o filme de celulóide uma invenção norte-americana), as obras canónicas da literatura inglesa – de William Shakespeare e de escritores vitorianos como Charles Dickens, George Eliot, William Makepeace Thackeray e Thomas Hardy – constituíram inspirações privilegiadas (Chambers 81-82; Leitch 3). Na Inglaterra do início do século XX, a ameaça de um presente norte-americano caótico encontraria assim o seu antídoto na autoridade cultural do passado, preservada pela “Grande Tradição” da cultura inglesa¹. Assistimos nos anos 80 e 90 à proliferação de filmes e séries televisivas de temáticas vitoriana e eduardiana, como os filmes *Chariots of Fire* (Hudson, 1981), *Gandhi* (Attenborough, 1982), *A Passage to India* (Lean, 1984), *Sense and Sensibility* (Lee, 1995), *Jude* (Winterbottom, 1996) e as séries *Our Mutual Friend* (1998), *Great Expectations* (1999) e *David Copperfield* (1999). Nas últimas décadas, a abundância de adaptações literárias cujas narrativas se situam, mesmo que não completamente, no passado, tem contribuído para uma forma particular de construção de património britânico. Por exemplo, adaptações inspiradas em Jane Austen – que atualmente não se circunscrevem a filmes e séries televisivas, estendendo-se a produtos culturais como videojogos – atestam a persistência de outra forma cada vez mais comercializável – e exportável – de património que se procura distanciar dos “excessos” hollywoodianos: o cânone literário (Macdonald and Macdonald; Higson *Film England*). Dar visibilidade à relação entre património e cinema é o objetivo fundamental deste ensaio. Começamos por problematizar o conceito *heritage* e os discursos e debates que têm surgido em torno deste no contexto da “cultura do património” britânica, para posteriormente apontarmos algumas possibilidades de leitura do cinema *heritage* que sustentam uma reconceptualização positiva desta categoria crítica nas últimas décadas.

I.

No período posterior aos *National Heritage Acts* de 1980 e 1983, publicados durante a tutela governamental de Margaret Thatcher e integrando o seu projeto conservador de retorno aos “valores vitorianos”, assiste-se ao posicionamento estratégico do turismo como uma das maiores indústrias do Reino Unido. Na verdade, o património cultural britânico tem vindo a contribuir de forma cada vez mais visível para o marketing da nação no contexto da divisão global dos mercados turísticos. Surgindo sensivelmente ao mesmo

¹ Note-se, contudo, que este fenómeno não é exclusivamente britânico: a indústria de Hollywood cedo reconheceu que poderia dotar-se de uma aura de legitimidade aos olhos do público das classes médias ao adaptar para o cinema literatura de autores consagrados como Shakespeare, Dante, Dickens e Goethe (Naremore 2).

tempo que a expansão dos museus e dos parques temáticos, da moda *retro* e do turismo cultural, o cinema *heritage* tem fortes afinidades com estes fenômenos, ao ponto de convocar comparações derogatórias como “Laura Ashley school of filmmaking” e “The Merchant-Ivory ‘Furniture Restoration’ aesthetic” (Vincendeau xviii-xix). A ligação entre o cinema *heritage* e o turismo é evidente perante a constatação de que as propriedades do *National Trust* assistem a um aumento significativo no número de visitantes após a exibição de obras cinematográficas ou séries televisivas filmadas nas suas instalações (Vincendeau xxiii; Sadoff)². Verificou-se, por exemplo, um crescimento acentuado no número de visitantes a Castle Howard, em Yorkshire, após a exibição de *Brideshead Revisited* (1981), à semelhança do que aconteceu com *Downton Abbey* (2010-2015), com as visitas a Basildon Park, uma propriedade do *National Trust* onde foram filmadas algumas cenas de interior, e ao castelo de Highclere em Hampshire, a residência da família Grantham-Crawley criada por Julian Fellowes.

De acordo com Sheldon Hall, é num passo da introdução de *All Our Yesterdays*, obra editada por Charles Barr em 1986, que encontramos o primeiro uso da expressão *heritage film* (191). Esta expressão tipifica não só um grupo particular de filmes, ou um conjunto de grupos de filmes interrelacionados, mas também uma *atitude* específica em relação a estes e aos públicos que presumivelmente os vêem. Não obstante o cinema *heritage* corresponder a uma construção teórica, a sua circulação em debates académicos relacionados com o significado cultural e ideológico de certas tendências no cinema britânico recente alargou-se ao uso jornalístico e até popular. Uma parte considerável dos estudos em torno do cinema *heritage* centra-se nos aspetos materiais da sua *mise en scène*, em particular no que respeita à apresentação do passado como exibição. No cerne desta questão está o estatuto da imagem-espetáculo, que opera, segundo alguns analistas, de modo a afastar os espetadores da dimensão sociopolítica da narrativa.³ Esta convicção é corroborada por John

² Amy Sargeant observa esta ligação comercial entre o filme *heritage* e a indústria do património a uma luz bastante favorável: “Much early writings on the heritage film objected to the notion of a distinct film culture being infected by its contact with the heritage industry. [However] [...] cinema, in its production, distribution and reception, is inextricably bound up with other aspects of the national culture and heritage. [...] Moreover, the very institutions of cinema and broadcasting are now structurally implicated in the tourism and heritage business. Cinema and television have much to contribute purposefully and positively to public debates around heritage. [...] Far from distancing themselves from current representations of history, film and television can renegotiate the relationship between heritage and a variety of historical realities” (313-314).

³ Guy Debord antecipa nos anos 60 do século XX, em *La Société du Spectacle*, um argumento que autores pós-modernistas desenvolveram: o de que a sociedade contemporânea está repleta de espetáculo, ao ponto de a distinção entre real e imaginário se ter esbatido ou mesmo anulado. Iain Chambers escreve sobre um império ótico, produto das três forças do mundo contemporâneo

Hill que defende que o equilíbrio entre a narrativa e a exibição do património no cinema *heritage* pende a favor da última (81). Nesta perspetiva, a *mise en scène* do cinema *heritage* revelará pontos de contacto com uma estética museológica que fetichiza objetos enquanto propriedades consumíveis, ao invés de propiciar uma interrogação crítica do passado. Partindo daquele pressuposto, poderíamos (erroneamente) extrapolar um espetador-tipo dos filmes *heritage*: acrítico e consumidor passivo de imagens. De facto, como nota Claire Monk, é quase inexistente uma investigação empírica pormenorizada da audiência dos filmes *heritage* no que respeita aos seus hábitos, interesses e desejos, quando comparada com a quantidade de generalizações sobre o tipo de público consumidor, nomeadamente o seu conservantismo, a origem social de classe média e, acrescentaríamos, o seu género feminino (“Heritage films and the British Cinema Audience”).

Um dos filmes-chave do cinema *heritage* – *A Room with a View* (Ivory, 1986) – chegou às salas de cinema no mesmo ano da publicação de *All Our Yesterdays*. A partir daí, a equipa de produção daquela obra, composta pelo produtor Ismail Merchant, pelo realizador James Ivory e pela escritora Ruth Prawer Jhabvala, tem permanecido indissociável do cinema *heritage*. Apesar de esta equipa se ter especializado em adaptações literárias durante mais de duas décadas, produzindo filmes baseados em romances de Henry James, terá sido só naquela altura que a marca *Merchant-Ivory* se tornou sinónimo de *heritage*⁴. De facto, a coberto das adaptações dos romances de E. M. Forster, esta equipa, constituída por não-britânicos, consolidou a posição de principal produtora de cinema *heritage* (britânico), realizando filmes que, nas palavras de um crítico, “coalesce in the mind into a dream picture of Edwardian bliss, of country houses, parasols, ormolu clocks, pretty ladies and willowy young men” (Brown 254).

No espaço de dois anos após a publicação do artigo “Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film” (1993) de Andrew

– industrialização, capitalismo e urbanização –, criticado com frequência pelo seu poder de influenciar e moldar a vida dos indivíduos. As imagens produzidas por estas forças, provenientes do cinema, da moda, das revistas, dos anúncios publicitários, da televisão, entre outros, fazem parte do nosso quotidiano, contribuindo para o modo como olhamos e compreendemos o mundo. Para muitos analistas isto significa que vivemos num universo cada vez mais fechado e artificial, onde os desejos são estudados e os gostos controlados, onde os media constroem o público para o produto, e este “escolhe”, ignorante da sua manipulação (69-70).

⁴ A equipa Merchant-Ivory não será necessariamente a precursora neste campo: recordemos obras anteriores como *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975), *Tess* (Polanski, 1979) e a produção televisiva *Brideshead Revisited*. Todavia, Ivory e Merchant, em conjunto com Jhabvala podem ser, sem dúvida, considerados os catalisadores do cinema *heritage*. Da mesma forma, não obstante *Chariots of Fire* ser considerado como tendo inaugurado a linha *heritage*, é possível propor o mesmo estatuto para películas anteriores como as adaptações dickensianas de David Lean, *Great Expectations* (1946) e *Oliver Twist* (1948).

Higson, o cinema *heritage* atingiu o reconhecimento formal suficiente para merecer uma entrada na *Encyclopedia of European Cinema* (1995), obra de referência organizada por Ginette Vincendeau para o British Film Institute, que o identifica como um fenómeno pan-europeu e não exclusivamente britânico, a ser analisado, pelo menos parcialmente, em termos de uma estratégia industrial de diferenciação de produto em relação aos modelos correntes de Hollywood. Com particular incidência na crítica publicada entre os anos 80 do século XX e as primeiras décadas do século XXI, verificamos alguma resistência à classificação do cinema *heritage* como género cinematográfico, restringindo-o a mera ferramenta analítica. Higson observa: “Perhaps the term genre is too strong, and these films should be seen as a sub-genre of the historical romance or costume drama – for not all costumes dramas are heritage films” (“Re-presenting the National Past” 27). Para Vincendeau, o cinema *heritage* constitui um género apenas num sentido lato: para além da presença de trajes de época, este não se define por uma iconografia singular, ao contrário do *thriller* e do *western*, nem por um tipo particular de narrativa, ao invés, por exemplo, do musical (xviii).

O cinema *heritage*, como os críticos o têm entendido, incorpora subcategorias genéricas, sendo o conceito alargado às séries exibidas na televisão. Embora consciente do artificialismo envolvido na criação de etiquetas críticas, Hall propõe uma divisão dos filmes *heritage* em cinco tipos (192):

- Adaptações de clássicos da literatura, como obras de Austen, Dickens, Eliot, Forster, James, Waugh, Brontë, Hardy, Lawrence, Orwell, Wilde e Woolf;
- *Costume dramas* adaptados de obras literárias modernas ou escritos para o grande ecrã, retratando a aristocracia e a classes média-alta nos finais da época vitoriana, eduardiana ou o período entre as duas grandes guerras;
- Revivalismo *Raj*, i.e., narrativas filmadas na Índia colonial, vulgarmente durante os últimos dias do *British Raj*;
- Dramas históricos correspondentes a reconstituições de acontecimentos e figuras da história documentada;
- Adaptações de textos dramáticos shakespearianos.

Assim sendo, apesar de o estatuto do cinema *heritage* enquanto género ser ainda objeto de debate⁵, existe uma concordância acerca do tipo genérico de filme a que a designação se refere. Em termos gerais, caracteriza-se pelo uso de orçamentos elevados de produção para construir uma *mise en scène* com pormenores epocais exatos, apresentando roupas e paisagens sumptuosas, típica-

⁵ Entendemos não se justificar, no âmbito deste ensaio, problematizar a noção de filme *heritage* enquanto género cinematográfico.

mente através da adaptação de romances canónicos ou dos chamados *biopics*, ao som de música clássica ou, pelo menos, inspirada nos clássicos. Na sua grande maioria, os filmes *heritage* são europeus, apesar de a partir da década de 90 terem progredido para uma maior internacionalização, pan-europeia, ou para uma forte participação norte-americana. Constituem pontos-chave do cinema *heritage*, que tendem a ser recorrentes em análises críticas do mesmo, a evocação da história, literatura e/ou tradição cultural britânicas; a manifestação de certas características de género, não obstante a diversidade do *corpus*; o prestígio enquanto “produtos de qualidade”, enaltecido pelas campanhas de *marketing* e pela aparição frequente na lista de nomeações para os Óscares, BAFTA e outros prémios da indústria cinematográfica; e o estatuto de bens de exportação dirigidos ao mercado global.

II.

O cinema *heritage* optaria por seguir estratégias estéticas e referentes culturais distintivos das convenções *mainstream*, tendo em vista uma audiência norte-americana, se não internacional (Vincendeau xxii). Representativa desta atitude é a comparação desfavorável que Andy Medhurst estabelece entre *Sense and Sensibility* (Lee, 1995) – cinema britânico e portanto *arte* – e *Restoration* (Hoffman, 1995) – filme de Hollywood, logo *popular* (11-14). Por analogia, tal como a indústria do património permite à Grã-Bretanha criar um nicho de mercado no contexto do turismo global, também os filmes *heritage* podem ser vistos como proporcionando à indústria cinematográfica britânica um produto exclusivo no mercado internacional. Como observa Higson, a exibição de imagens de património nacional tem sido, quase desde os seus primórdios, assumida como missão pelo cinema inglês:

The National Trust was by no means unique in its projection of ideas of national heritage in the 1890s and the heritage project has been constantly reinvented over the last hundred years. Cinema has always played a part in this heritage project, and heritage cinema has since the 1910s been a vital plank in efforts to construct, maintain and reproduce a national cinema in this country. (*Waving the Flag* 236)

Aquela indústria cinematográfica tem encarado o cinema *heritage* como uma propriedade preciosa, atribuindo-lhe orçamentos elevados, já que oferece garantias de lucros provenientes não só da película propriamente dita, mas também, por exemplo, das publicações pós-exibição cinematográfica. Ironicamente, o cinema britânico atinge grande parte do seu estatuto nacional ao circular internacionalmente. Têm sido as audiências internacionais, espe-

cialmente norte-americanas, a principal fonte de receitas, bem como a origem de prestígio do cinema *heritage*⁶.

O sucesso financeiro e crítico alcançado pelos filmes *heritage* fora da Grã-Bretanha beneficiou o desenvolvimento de outras áreas como o turismo cultural, o que tem levado autores diversos a avaliar os filmes *heritage* como metamorfoseando um passado aristocrático num retiro cativante, a exemplo das propriedades protegidas pelos *National Heritage Acts*.

Para Higson, o cinema *heritage* reproduz e, em alguns casos, reinventa, um património para o ecrã (*Waving the Flag* 26), construindo uma versão particular do passado nacional associada ao modo de vida da classe alta inglesa, da qual fazem parte as referências a instituições de elite como *Oxbridge*, às *country houses* e às ex-colónias. Robert Hewison afirma que, no caso da *country house*, o privilégio da propriedade privada se tornou uma questão de prestígio nacional (72); analogamente, o filme *heritage* pode ser entendido como apresentando o património de uma classe privilegiada como se fosse *nacional*⁷. Subordinando uma história feita de conflitos à sedução de imagens faustosas – logo, obliterando narrativas potencialmente subversivas – estas obras cinematográficas são atacadas, nesta perspetiva, enquanto tentativas nostálgicas de “branquear” o passado nacional e de recuperar uma harmonia anacrónica:

Britain seemed to have been squashed into the south-east corner of England and the hearth gods were the breezy middle-classes who languished in sumptuous *ennui*, putting their best feet forward and often (so the scripts would lead us to believe) straight into their mouths. The nostalgia here is a sickening for a homeland where there is endless cricket, fair play with bent rules, fumbled sex, village teas and punting through long green summers. British identities have been subsumed under a particular version of Englishness. (Wollen 182)

Os filmes *heritage* estabeleceriam, assim, um olhar nostálgico, uma obsessão com as representações do passado, materializada, entre outras, em imagens de jogos intermináveis de críquete e em paisagens verdejantes; consequentemente, estes filmes estarão “amaldiçoados” pela incapacidade de construir uma perspectiva histórica crítica do passado, pelo que a debilidade do cinema *heritage* residirá na celebração do passado em vez do seu exame

⁶ Note-se que *A Room with a View* estreou nos Estados Unidos da América ainda antes da sua exibição no Reino Unido, uma estratégia seguida, na década de 90 do século passado, com filmes como *The Madness of King George* e *Sense and Sensibility*. *A Room with a View*, por exemplo, terá rendido 23,7 milhões de dólares nos Estados Unidos e no Canadá, ao passo que as receitas de *Howards End* (Ivory, 1992) foram três vezes superiores nos Estados Unidos (12,2 milhões de libras) em relação ao Reino Unido (onde o resultado bruto foi de 3,7 milhões de libras) (Hill 79).

⁷ Contudo, porque é um património que agora está disponível a outras classes sociais, faz parte da nova cultura de consumo oferecendo prestígio cultural àqueles grupos (principalmente à classe média) que constituem a sua principal audiência (Hill 78).

(Vincendeau xviii). Dudley Andrew observa: “[a]lthough adaptation may be calculated as a relatively constant volume in the history of cinema, its particular function at any given moment is far from constant” (269). Se seguirmos o raciocínio segundo o qual a tradição do cinema *heritage* tende a tornar-se mais visível naqueles momentos históricos em que poderá deter um papel económico e cultural “válido” (Barr 12), poderemos inferir que o crescimento do “género”, a partir dos anos 80 do século XX, teve o intento de exibir aquilo que, porventura, será a maior riqueza disponível num momento pós-imperial: o património.

Vincendeau observa nos filmes *heritage* aquilo que se poderia chamar *estética de museu* (xviii). Wollen havia correlacionado, no início dos anos 80 do século passado, um interesse emergente nos museus com estas *ficções nostálgicas para o ecrã* (192). Assim, compreende-se que o termo *heritage* tenha sido utilizado de forma depreciativa nos meios académicos, como nota Monk: “these – overwhelmingly pejorative and censorious – discourses [...] saw [...] [“heritage” films] as vessels of a complacently bourgeois (and literary) notion of quality and of a triumphalist English cultural imperialism” (“The Heritage Film and Gendered Spectatorship”: part 1). No campo de análise do cinema *heritage*, um foco central tende, de facto, a residir no grau de representação de uma ideologia conservadora, apresentando-se comumente como seu contraponto o realismo social de Ken Loach e Mike Leigh. Não surpreende, portanto, que a película entendida comumente como iniciando o ciclo *heritage* – *Chariots of Fire* – seja comumente interpretada como uma materialização do ideário thatcheriano. Na verdade, a coberto da antipatia dos críticos relativamente ao thatcherismo em geral e em alinhamento com a crítica supramencionada de Wright, uma vertente representativa de comentários àqueles filmes, na qual podemos destacar os artigos de Cairns Craig e Wollen, publicados em 1991, entende-os como extensões da ideologia *Tory*.

O artigo de Craig, cujo título “Rooms without a View” parodia a *A Room with a View* de Ivory, um dos paradigmas do cinema *heritage*, foi precursor das críticas ao “género” cinematográfico. O autor tece comentários violentos a este “género”, associando-o às elites (5) e descrevendo as suas características, marcadamente estereotipadas, nos termos que se seguem:

Imagine a film rich with scenes shot in Cambridge colleges and lush English countryside, set to an accompaniment of horse-drawn carriages with the occasional punctuation of bursts of steam at railway stations. This far from imaginary work is part of a cinematic genre which has had a remarkable prominence in the 1980s: a genre which focuses on the English middle and upper classes at home and abroad before they were drowned by the flood of the World War I and the end of the Empire. Its source is often literary – and most often E. M. Forster. (3)

Se a Inglaterra que estes filmes publicitam e validam corresponde a uma exibição do passado para uma audiência internacional, para uma audiência inglesa os filmes *heritage* gratificam a necessidade de estabelecer pontos de ancoragem para uma identidade nacional insegura (4). Segundo Craig, o sucesso daquele tipo particular de cinematografia fora sintomático da crise identitária que o Reino Unido atravessara sob a tutela de Thatcher, entendendo os filmes *heritage* como um reflexo da ansiedade nacional face à globalização. “It is film as conspicuous consumption,” escreve, localizando o cinema *heritage* no âmbito do fenómeno cultural de recuperação das *country houses* e dos correspondentes modelos de vestuário *English country style* (3). Desta forma, obras como *A Room with a View* só teriam tido viabilidade na década anterior, sendo inevitável o declínio comercial do “género”.

III.

Tem sido recorrente, entre os críticos, a ligação unívoca entre os filmes *heritage* e as políticas conservadoras⁸. Para Hill, o cinema *heritage* recorre a uma *nostalgia reflexiva*, consciente das limitações de qualquer representação de um período histórico, pelos riscos de imprecisão e de imperfeição que acarretam, e que, apesar da sua atração, contém ausências. De facto, não deixa de constituir uma reflexividade problemática o facto de o cinema *heritage* apresentar um passado que só é conhecido através das suas construções culturais (85). Apesar de incorporarem uma série de elementos conservadores, os filmes *heritage* apresentam-se como ideologicamente ambivalentes, ao criticarem, até certo ponto, valores nacionalistas e mercantis associados ao projecto conservador (28). Na verdade, o cinema *heritage* tem originado uma atenção crítica de sentido positivo, ao responder a mudanças nos costumes sociais e culturais, reinterpretando textos de forma a dar voz a preocupações políticas, de género, de classe ou de etnia, logo, redefinindo a memória cultural em termos identitários. Em particular, este “género” tem sido defendido contra ataques de conservantismo na medida em que problematiza, segundo alguns críticos, representações *mainstream* de género e sexualidade (Mendes). Compreende-se, desse modo, que Hall revele a sua exasperação com o preconceito ideológico que considera os filmes *heritage* como o *tipo errado de cinema*. Para além disso, na época de Thatcher, a comunidade de realizadores britânicos estava claramente associada aos grupos sociais menos favoráveis à visão conservadora. Por conseguinte, mesmo que não seja possível aferir claramente

⁸ Convém referir que a seleção quase exclusiva de filmes das décadas de 80 e 90 do século XX como estudos de caso tem conduzido à inibição do historicismo dos filmes *heritage* no contexto de tradições cinemáticas mais alargadas, das quais fazem parte o *costume drama*, a reconstrução de época e a adaptação literária (Vincendeau xviii).

o enquadramento ideológico dos textos fílmicos pelas posições políticas e sociais dos seus autores, muitos dos filmes do período foram, provavelmente, afetados pelos sentimentos anti-thatcherianos dos seus produtores, realizadores e argumentistas. Os filmes *heritage* não deixam de identificar os aspectos menos positivos dos períodos que representam. Por exemplo, reconhece-se uma denúncia do anti-semitismo e do snobismo dos Mestres de Cambridge em *Chariots of Fire*, o que não invalida que analistas como James Park vejam o filme como reacionário:

[*Chariots of Fire*] chimed in with the craving for some sort of national revival, the theme of Margaret Thatcher's election campaign two year's previously and, when Britain went to war against Argentina in 1982, the film came to be seen by some as the Conservative party's rallying cry. *Chariots* put a roseate tint over its bittersweet view of British institutions, with loving shots of Cambridge and presentations of Gilbert and Sullivan's music theatre. (144)

Possivelmente em reação às associações a um ideário conservador, a década de 90 do século XX assistiu ao debate acerca da existência de uma fase pós-*heritage* no cinema *heritage*. Monk aponta 1993 como o ano do nascimento de filmes que evidenciam uma autoconsciência profunda em relação ao modo como o passado é representado, cunhando a designação *post-heritage* para filmes como *Orlando* (Potter, 1992), *Carrington* (Hampton, 1995), *The Portrait of a Lady* (Campion, 1996) e *Mrs Dalloway* (Gorris, 1997), por veicularem aquela tendência revisionista ("Heritage films and the British Cinema Audience", 33). Esta vertente de interpretação também enaltece os prazeres sensoriais proporcionados pelos filmes – os esplendores visuais, os cenários deslumbrantes, as cores e texturas ricas, bem como a sofisticação da música – que se articulam com preocupações renovadas sobre género e sexualidade⁹. Monk mostra como a sua experiência pessoal em relação ao visionamento dos filmes *heritage* é radicalmente diferente daquela que é apontada pelos detratores do "género":

Do we read these screened pasts as "*Great Britain, the United Kingdom*" – or does the post-imperialist viewer find pleasure in fictions which privilege personal histories over "big" history, and in which even those personal histories are shot through with flaws and holes? [...] Where Wollen writes of an (abstract) group of films which "yearn for a nation in which social status is known and kept," my own memories of the heritage films are of romances in which boundaries of

⁹ Paradoxalmente, estes filmes também se entregam aos prazeres visuais do património, mesmo que se pareçam afastar deles; daí que, nas palavras da autora, "the post-heritage film's upfront sexuality owes rather more to its heritage predecessors than the post-heritage filmmaker may like to think" (Monk "Sexuality and the Heritage", 8).

status, nationality or gender are transgressed (all the E. M. Forster adaptations). ("The British 'Heritage Film' and its Critics", 122)

Para a autora, a ênfase na relação entre os filmes *heritage* e a identidade nacional – em parte herdada dos debates sobre a cultura do património – tem encoberto os prazeres narrativos femininos que os primeiros poderiam proporcionar ("Sexuality and the Heritage"). De acordo com a sua leitura, aqueles textos fílmicos evidenciam características que constroem uma posição de sujeito feminino e, simultaneamente, se dirigem a esta como modo ideal de ver, tendo em conta o ritmo tipicamente lento, as narrativas digressivas, as personagens que proporcionam ao espetador múltiplos pontos de identificação e a preocupação pela personagem, lugar, atmosfera e contexto em detrimento de uma ação dramática orientada por finalidades ("The Heritage Film and Gendered Spectatorship": part 2). Depreendemos que Monk entende os filmes *heritage* como um desenvolvimento contemporâneo do *woman's film*: tal como o feminismo se tem interessado por este género cinematográfico, também o cinema *heritage* possuirá um apelo especial para as mulheres por mobilizar uma competência de leitura entendida como especificamente feminina (Hill 97). Por mais interessante que essa leitura se afigure, parece lamentável a Hall que uma defesa crítica dos filmes *heritage* deva basear-se numa construção teórica rebuscada como aquela. Segundo o autor, Monk inclui no debate os opostos masculinidade/feminilidade, apesar de expressar veementemente o desejo de evitar que este se resuma a binarismos do tipo conservador/progressivo ou espetáculo/história (197). Como tal, a identificação do cinema *heritage* com um espetador feminino discursivamente construído ou com uma competência de leitura feminina pode conduzir a conceitualizações a-históricas ao validar uma noção essencialista de *feminino*.

Parece-nos evidente que os filmes *heritage* favorecem o elemento feminino, o que é verificável nas inúmeras narrativas centradas em torno de mulheres. Para Vincendeau, a representação cultural predominantemente feminina daquelas obras tem sido a causa, até certo ponto, do seu estatuto crítico marginal, não obstante a sua importância económica (xxv). Monk nota um facto adicional que também poderá explicar alguma oposição dos analistas: ao consagrar o corpo masculino, e não o feminino, enquanto objeto de contemplação do espetador, *A Room With a View* e *Maurice* (Ivory, 1987) evidenciam a tendência de favorecer o olhar feminino e homossexual masculino no cinema *heritage*. Como nota a autora:

It is possible [...] that critical hostility to these films [...] may have more to do with cinematically unusual (and, for some heterosexual critics, uncomfortable) ways in which gender and sexuality function in these personal journeys than with the films' focus on a privileged class. ("The British 'Heritage Film' and its Critics", 120)

No âmbito da discussão do cinema pós-*heritage*, outros autores examinam filmes que evidenciam desenvolvimentos significativos em relação aos filmes *heritage* correntes ou que parecem anómalos em relação àquilo que se entende pelo “género”. Por exemplo, Pamela Church Gibson discute *Sense and Sensibility*, *Jude* (Winterbottom, 1996), *Elizabeth* (Kapoor, 1998) e *Shakespeare in Love* (Madden, 1998), entre outros, em termos de hibridez genérica, identificando fissuras no bloco monolítico do cinema *heritage*. A autora conclui que, sob a influência de novas vozes artísticas, o “género” se tem tornado mais abrangente e experimental, abrindo espaço ao *pastiche* (124). Conduzindo a discussão noutra direção, Phil Powrie propõe a designação *alternative heritage films* para uma vertente do cinema britânico sustentada desde a década de 80 do século XX pelo cinema subsidiado pela televisão. Esta corrente cinematográfica partilha com os filmes comumente associados ao cinema *heritage* custos elevados de produção e a preocupação com a autenticidade histórica, embora se distinga destes pelo enfoque numa versão do passado nacional que retrata preferencialmente a classe trabalhadora, subvertendo as hierarquias de classe aparentemente sustentadas no filme *heritage* “tradicional”,¹⁰ e por uma localização regional diversa (317). Neste âmbito, incluímos as séries televisivas *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders* (1996), com argumento de Andrew Davies, e *The History of Tom Jones, a Foundling* (1997). Powrie contrasta os filmes *alternative heritage* com os *bourgeois heritage* (326), propondo como a via a seguir neste debate não só uma atenção à multiplicidade de *patrimónios*, mas também a construção de um modelo que problematize o papel desses patrimónios na configuração alargada de uma identidade nacional situada no passado.

IV.

Se, durante a década de 80 do século XX, o chamado *art cinema* constituiu o modelo predominante dos filmes britânicos, assiste-se actualmente a um esbater da distinção entre os cinemas *art house* e *mainstream*. Na verdade, o cinema contemporâneo assume formas variadas que incluem, para além do cinema *heritage*, a nova vaga de Hong Kong, os sucessos de bilheteira norte-americanos (*blockbusters*) e certos tipos de híbridos *art cinema-mainstream cinema* motivados pelas mudanças nos mercados cinematográficos globais. Em termos do filme europeu (em especial, mas não exclusivamente, de produção na Europa Ocidental), o apoio financeiro da televisão e a cooperação internacional conduziram a uma maior preocupação na obtenção de lucros, com o resultado óbvio de maior produção de narrativas *mainstream*. A este respeito,

¹⁰ Apresenta-se aqui como precursor o filme *The Go-Between* (Losey, 1971), com argumento de Harold Pinter.

Martin Hipsky nota o esbater das fronteiras entre *cinema artístico* e cinema comercial no seio daquilo que designa por *anglofil(m)ia*: “What is noteworthy about the Anglophilic films is the fact that, although made by “independent,” adamantly noncommercial producers, they have come to function, however unintentionally on the part of those producers, as profitable, Hollywood style commodities” (101).

O filme *heritage* não deixa de ser *mainstream* em termos de *mise en scène*, sendo que a sua popularidade assentará, precisamente, na capacidade de esbater a oposição entre o *cinema de autor* e o *cinema de massas*. Para Vincendeau, o facto de o cinema *heritage* ser visto como “arte” está ligado à relutância – indefensável, a seu ver – da crítica anglo-americana em encará-lo como “um novo cinema popular europeu”: “The ‘family’ and ‘working-class’ popular film-going audiences have all but gone, and the ‘middle-class’ which appreciates, say *Sense and Sensibility*, has moved centre stage. What is at issue here is nothing less than a changing notion of ‘popular cinema’” (xxii).

É reconhecido que a questão do que constitui um filme britânico é cada vez mais problemática¹¹. Com a proliferação das co-produções e a obtenção de apoio financeiro a partir de um conjunto de fontes independentes britânicas ou estrangeiras, a questão da identidade nacional, do ponto de vista da produção, tem-se tornado mais indefinida, resultando, para os nossos propósitos, inoperativa. Convém recordar a este respeito as palavras de Higson a propósito da ditadura das categorias críticas e do despotismo dos analistas na sua formação. Em vez do entendimento do crítico que *identifica* as convenções de um género, descobrindo-as e descrevendo-as como um observador atento, o autor apresenta-nos um cenário em que o crítico *cria* um género conforme prioridades pessoais:

As critics, we should not try to regulate the genre or cycle too closely or too loosely [...] The definition of the heritage film is only as good as the critic makes it [...] the most we can really do is to say that, as critics, we have identified a cycle of films which tend to operate in this way rather than that. But there are no hard and fast rules to be adhered to or broken. After all, it is we critics who make up the rules as we write. (“The Heritage Film and British Cinema”, 235)

O exposto assiste-nos na desconstrução de categorias que, como a de cinema *heritage*, resultam mais das prioridades críticas dos seus proponentes do que de práticas estéticas, culturais ou económicas delimitadas (Hall 195).

¹¹ *The BFI Film and Television Handbook 1999*, da autoria de Eddie Dyja e do British Film Institute, fornece uma lista de seis *UK Film Categories*, sendo que o grau de participação britânica varia da Categoria A, onde o ímpeto cultural e financeiro é britânico, bem como a maioria do pessoal, à categoria D2 à qual pertencem filmes descritos como filmes norte-americanos com algum envolvimento financeiro do Reino Unido.

O debate em torno do cinema *heritage* que surgiu no Reino Unido no início da década de 90 do século XX é historicamente contingente: não obstante pronunciar-se sobre filmes da década anterior, constituiu uma reação face às políticas culturais thatcherianas e também ao modo como os *media* que defendiam a manutenção do *status quo* político-social promoveram os filmes *heritage*. Em conclusão, para que a presença da categoria crítica do filme *heritage* nos estudos cinematográficos seja proveitosa, será indispensável, em primeiro lugar, dissociá-la do ideário thatcheriano. Se não se verificar uma abertura à polissemia do filme *heritage*, resgatando-o de associações redutoras ao nível ideológico, o seu único valor poderá ser o de designar uma atitude crítica contextual, relacionada com um grupo de filmes produzidos naquele período da história cultural britânica. Note-se que esta carga ideológica está, geralmente, ausente no momento da receção daqueles filmes fora do Reino Unido, como nota Hipsky, por não encontrar eco nas memórias culturais dos indivíduos:

In many ways, these historical films function to efface the very social history they purport to portray; they provide North American viewers with a kind of sanitized, guilt-free nostalgia. It is, after all, the historical landscape of our trans-Atlantic cousins there on the screen, and while we are aware of empire and class injustices hovering somewhere beyond the movies' immediate social landscape, they trouble us not, as they do not signify any dirty historical laundry of our own. (106)

Em segundo lugar, deverá ser dedicada atenção, na mesma medida, à análise textual e à análise contextual: assim, dar-se-á uma maior relevância às particularidades dos filmes, em vez de a meros agrupamentos genéricos.

- ANDREW, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press. Print.
- BARR, Charles (1986). "Introduction: Amnesia and Schizophrenia." *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. Ed. Charles Barr. London: British Film Institute, 1-29. Print.
- BROWN, Geoff (2001). "Paradise Found and Lost: The Course of British Realism." *The British Cinema Book*. 2nd edition. Ed. Robert Murphy. London: British Film Institute, 248-255. Print.
- CHAMBERS, Iain (1986). *Popular Culture: the Metropolitan Experience*. London and New York: Routledge. Print.
- CRAIG, Cairns (2001). "Rooms without a View." *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. Ed. Ginette Vincendeau. London: British Film Institute, 3-6. Print.
- DYJA, Eddie (1998). *BFI Film and Television Handbook 1999*. London: British Film Institute. Print.
- DEBORD, Guy (1996). *La Société Du Spectacle*. Paris: Gallimard. Print.
- GIBSON, Pamela Church (2000). "Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film." *British Cinema of the 90s*. Ed. Robert Murphy. London: British Film Institute, 115-124. Print.
- HALL, Sheldon (2001). "The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate." *The British Cinema Book*. 2nd edition. Ed. Robert Murphy. London: British Film Institute, 191-199. Print.
- HEWISON, Robert (1987). *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen. Print.
- HIGSON, Andrew (1993). "Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film." *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*. Ed. Lester Friedman. London: UCL Press. Print.
- ____ (1995). *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Oxford University Press. Print.
- ____ (1996). "The Heritage Film and British Cinema." *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. Ed. Andrew Higson. London: Cassell. Print.
- ____ (2011). *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*. London and New York: I. B. Tauris. Print.
- HILL, John (1999). *British Cinema in the 1980's: Issues and Themes*. New York: Oxford University Press. Print.
- LEITCH, Thomas. (2011). "Introduction: Reframing the Victorians." *Victorian Literature and Film Adaptation*. Ed. Abigail Burnham Bloom and Mary Sanders Pollock. Amherst, N.Y.: Cambria Press, 2011, 1-24. Print.
- MACDONALD, Gina, and Andrew Macdonald (2003). *Jane Austen on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press. Print.

- MEDHURST, Andy (2001). "Dressing the Part." *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. Ed. Ginette Vincendeau. London: British Film Institute, 11-14. Print.
- MENDES, Ana Cristina (2013). *O Passado em Exibição: Leituras Pós-modernistas da Época Vitoriana*. Chamusca: Cosmos. Print.
- MONK, Claire (2001). "Sexuality and the Heritage." *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. Ed. Ginette Vincendeau. London: British Film Institute, 6-11. Print.
- ____ (1995). "The British 'Heritage Film' and its Critics." *Critical Survey* 7.2: 116-124. Print.
- ____ (1997). "The Heritage Film and Gendered Spectatorship." *CloseUp: The Electronic Journal of British Cinema* 1.1 <<http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>>.
- ____ (1999). "Heritage films and the British Cinema Audience in the 1990s." *Journal of Popular British Cinema* 2: 22-38. Print.
- OLSBURG | SPI (2007). "Stately Attraction: How Film and Television Programmes Promote Tourism in the UK." Report Commissioned by the UK Film Council, Scottish Screen, EM Media, East Midlands. Tourism, Screen East, South West Screen, Film London and Visit London. 28 December 2015 <<http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/stately-attraction-2007-08.pdf>>.
- ____, Dianne F. (2010). *Victorian Vogue: British Novels on Screen*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Print.
- ____, Amy (2000). "Making and Selling Heritage Culture: Style and Authenticity in Historical Fictions on Film and Television." *British Cinema, Past and Present*. Ed. Justine Ashby and Andrew Higson. London: Routledge, 301-15. Print.
- VINCENDEAU, Ginette, ed. (1995). *Encyclopedia of European Cinema*. New York, NY: Facts on File. Print.
- VINCENDEAU, Ginette (2001). "Introduction." *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. Ed. Ginette Vincendeau. London: British Film Institute, xi-xxv. Print.
- WOLLEN, Tana (1991). "Over Our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s." *Enterprise and Heritage*. Ed. John Corner and Sylvia Harvey. London, New York: Routledge. Print.

Ana Cristina Mendes is a Research Fellow at the University of Lisbon Centre for English Studies (CEAUL/ULICES). Her areas of specialization are cultural and postcolonial studies, with an emphasis on the representations of alterity in the cultural industries and reception in the global cultural marketplace. Alongside her interests in Victorian afterlives (the global/postcolonial dimensions of Victorianism and neo-Victorianism), visual culture and critical theory (the theorization of aesthetics by the Frankfurt School), and Indian cinema and literature in English.